Vom griechischen
Theater zum Kino
v. Cohn-Wiener

792
C66v

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

792
C66v

GERMAN

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

DEC 21 1962
JAN 14 1963

JAN -5 1970

L161—H41

9 —

Ro 2143

Vom griechischen Theater zum Kino

Von

Ernst Cohn-Wiener

Mit Abbildungen

Holbein-Verlag München

Copyright by Holbein-Verlag München

Theater sammelt das Lebensgefühl jeder Zeit in seinen höchsten Steigerungen, in seinen tiefsten Widersprüchen. Es ist Synthese aller seiner Erlebnisse, aller seiner Schicksale, aller seiner Künste zu einer Illusion voller Reflexe. Alles Sein spiegelt sich in ihm und wird von ihm zurückgestrahlt. Neben dem Glanz seiner Vielfältigkeit ist jede andere Kunst Spezialistentum. Der Maler, der Bildhauer gestalten ihre Erlebnisse mit eigener Hand zur sichtbaren Vollendung, der Dichter entsendet das seine im geformten Wort — ihre schöpferische Tat ist, das Erlebnis durch die Gestaltung (roh würden wir sagen: den Inhalt durch die Form) eindeutig auszudrücken. Im Bühnenkunstwerk sind Schöpfer, Gestalter, Vollender viele Seelen, von deren jeder höchstes Künstlertum gefordert wird. Das Geistigste offenbart sich erst als Sinnlichstes. Von einem Dichter erlebt, wird das Bühnenwerk doch nicht durch dessen Vorstellung Form. Ein Ordnender, der bilden-

603063

der Künstler im höchsten Sinne sein muß, übersetzt es durch die Sprache und die Leistung Vieler in die Vorstellung des Wirklichen, und es kann als Oper selbst die transzendente Geistigkeit des Musikers in Anspruch nehmen.

Dem Kunstwerk der Bühne fehlt die Eindeutigkeit des Gemäldes — das ist seine Stärke und seine Schwäche. Es kommt täglich vor, daß der Regisseur eines Stückes den Dichter als Unsachverständigen von der Bühne verweist, und daß er recht daran tut, weil geistige Vision und leibliche Gestaltung zwei verschiedene Funktionen verschieden Begabter sind — Wedekind war nicht der beste Darsteller seiner Rollen. Das theatralische Kunstwerk kann stark sein, ohne dem Willen des Dichters zu entsprechen, und man möchte sagen, daß es eine vollkommene theatralische Leistung — wie ein Gemälde von Rembrandt vollkommen ist oder ein platonischer Dialog — überhaupt nicht gibt. Deshalb ist es ästhetisch leichter zu bekämpfen, als zu bestimmen, und wir haben eine Theaterkritik, aber keine Theatergeschichte.

Wer versucht hat, sie zu schreiben, hat entweder vom Standpunkt der Literatur, des

Schauspielers oder — sehr selten — des Kunsthistorikers aus geschrieben. Aber zugleich Werk des Dichters, des Schauspielers und des bildenden Künstlers, ist das Kunstwerk des Theaters e i n Stilgebilde. Nur die Stilgeschichte kann es ganz verstehen, und auch nur dann, wenn sie nicht die Kennzeichen der Stile, sondern ihren Geist sieht, der der Zeitgeist ist.

Denn der Maßstab für das Bühnenkunstwerk ist nicht die Wirklichkeit. Wer sagt, daß eine Aufführung schön ist, weil sie naturwahr ist, meint in Wirklichkeit: weil sie kunstwahr ist. Jedes Kunstwerk, es sei Gemälde oder Dichtung, ist Illusion, Erschaffung eines Blendwerks durch die Phantasie. Sein Sinn ist nicht als Wirklichkeit, sondern als Illusion vollkommen zu sein. Was der Künstler mit wachen Augen in der Umwelt gesehen hat, verarbeitet er, auch wenn er Realist ist und die Natur nachzuschaffen glaubt, nur als Material in seine Schöpfung. Deren Wirklichkeit ist die des Kunstwerks, geboren durch die Vision, Werk geworden durch seine Technik, seinen Stil. Auf der Bühne stehen lebende Menschen im plastischen Raum, wie alltäglich, gebrau-

chen ihre Muttersprache, wie alltäglich, und was sie schaffen, ist doch nicht Wirklichkeit, sondern Kunstsphäre. Aber die Zusammenfassung der Handlung in kurze Stunden und die Klarheit der Sprache und Darstellung, die dadurch gefordert ist, sind überwirklich — „stilbildend".

Der tiefste Grund für diese irreführende Vieldeutigkeit ist die Unbedingtheit des modernen Kunstwerks. Ein Axthieb, ein Sensenstrich sind in Intention, Leistung und Ergebnis vollkommen, denn sie sind absolut bedingt. Segen und Fluch unserer Zeit ist die Willkür, die jede Leistung persönlich und wurzellos, „stillos" macht. Wäre sie Lebenstätigkeit, nicht nur versuchte Erfüllung einer idealen Forderung, sie müßte vollkommen schön, vollkommen harmonisch sein. Jede ägyptische Statue ist es, weil ihr Schöpfer nicht ein „Kunstwerk", sondern ein Haus für die Lebenskraft des Menschen nach dem Zerfall seines Leibes geschaffen hat — sie ist eine Kultform, kein willkürliches Werk eines Einzelnen. Jede Kunst, auch das Theater entsteht als Kultform, ist als solche vom Volksganzen bedingt, Glied einer

großen Einheit, wird dann mit der Individualisierung des Menschen zur Kunst, d. h. zur Schöpfung mit eigenen Ansprüchen, zerreibt sich an ihrer Vielheit und zerstäubt, am eigenen Feuer verbrannt, in alle Winde.

Diese Bedingtheit gibt der attischen Tragödie ihren klassischen Stil. Sie ist kein beliebiges Schauspiel an beliebigen Tagen, sondern Gottesdienst an den Festen des Dionysos vor seinem Altar, wie Prozession und Opfer und ihnen gleichgeartet. Sie ist nicht Belustigung, sondern religiöse Handlung. Zum Kultkreis der griechischen Religion gehörend, die nicht Jenseitssehnsucht ist, sondern festliche Huldigung, nicht Tröstung, sondern unbezweifelter Glaube, täuscht auch das Schauspiel keine unechte Wirklichkeit vor, so wenig die Vasenmalerei oder die Plastik der Zeit realistisch sind. Es ist monumentale Steigerung eines klaren und einfachen Daseins und nicht dessen Kopie. Und während heute der Wille zum Vergnügen es nur dahin bringt, der Wirklichkeit des Beschauers auf der Bühne die Illusion derselben Wirklichkeit gegenüberzustellen, hebt in Hel-

las das Stilbedürfnis den Ausdruck der Bühne mitten aus dem Publikum heraus und steigert ihn bis zur vollkommenen Unwirklichkeit.

In Aischylos manifestiert sich für uns, wie schon für Aristophanes, die höchste Form der griechischen Tragödie. Er ist von einer Religiosität, die noch keinen Zweifel, nicht einmal eine Frage kennt. Seine Stoffe sind fast ausschließlich mythologisch. Aber Mythus ist dem Griechen so wirklich wie seine Gegenwart, ist ihm nicht Sage, sondern Geschichte. Doch ist die Distanz groß genug, um seine Heroen zu Menschen großen Formates zu machen, die aller Zufälligkeit entkleidet sind. Was sie tun, bedarf keiner Motivierung, die Alltag und heute wäre — die Begründungen für ihre Taten sind Gottheit und Schickung, Segen und Fluch. Die Zeit des Aischylos ist den Urgefühlen der Menschheit noch so nahe, noch so bedroht von den großen Mächten der Welt, daß sie erst zu ahnen beginnt, wie weit versponnen die Kausalketten sind, die zu einer Handlung führen. Noch durchleuchtet keine forschende Zergliederung naturwissenschaftlich oder psychologisch die Gründe des Geschehens. Die

Taf. I. Theater des Dionysos in Athen.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Motivierung, für den modernen Dichter und Schauspieler die bis zur Bloßlegung aller Nerven zerspaltene eigentliche Aufgabe, ist dem Griechen völlig fremd. Gefühlsreich bereitet Lady Macbeth ihren Gatten zum Mord, zerstört sich in ihrer Reue — Klytaimnestra ist einfach Mörderin, und ihre Vernichtung ist wiederum Gewalt, ist die Tat des Bluträchers.

Deshalb ist die griechische Tragödie so reines Dichtwerk. Ihr Wesentliches sind nicht die tatsächlichen Vorgänge — die sind im Verhältnis zum Umfang der Tragödie unbedeutend — sondern die hymnischen Gesänge des Chors, die strengen Reflexionen der Einzelsprecher, für die sie nur den Anlaß geben. Zeit und Ort, diese Wirklichkeitsordnungen, geben keine Maßstäbe ab. „Zeit" ist der griechischen Tragödie nur das Nacheinander des Geschehens, in dem das Werk, jahrelange Pausen überbrückend, sich hintereinander abrollt, „Ort" die Einheit des neutralen Theaterraumes, der für jede einzelne Tragödie in der Illusion, für alle in der Wirklichkeit derselbe bleibt. Alles ist der Einheit des Dichtwerks unterworfen. Was lag dem Griechen am

Effekt? Jede Spannung wird vermieden, das Geschehen der Zukunft liegt oft schon nach den ersten Reden klar vor jedermanns Auge — nicht aus Ungeschick, sondern weil ruhige Klarheit gefordert wird, Spannung und Enthüllung aber Effekt durch Kontrast bedeutet. Selbst der Vorgang wird nicht dargestellt, sondern erzählt. Boten verkünden den Fall Trojas, den Untergang des Perserheeres, Klytaimnestra schildert, wie Agamemnon erschlagen wurde. Aber was für unsere Dichter Notbehelf wäre, als minderwertig verschrien, schafft hier freie Bahn. Auf der Bühne steht die Tragödie des Wesentlichen. Von allen Episoden, allem Beiwerk frei, steigt sie wie Hymnus empor. Unabwendbar erscheint in dieser gepanzerten Größe von Gedanke und Wort das Schicksal, das dem Orestes in der erhabensten Pflicht zugleich die verzweifeltste Schuld auflegt; das Ungeheuerlichste vielleicht ist die Wucht eines Schweigens, wenn der trotzende Titane Prometheus von schwätzenden Gewalten an den skythischen Felsen geschmiedet wird. Und daß die Orestie, diese Verkettung von Schuld und Sühne, die an jedes große Problem der Reli-

gion streift, mit der Einsetzung des attischen Blutgerichtshofs, des Areopag, endet, erscheint nur uns banal, denen keine Gottheit mehr in Staatsinstitutionen mitzuwirken scheint.

Und so ist alles, was wir als unfrei, als ungeschickt sehen, in Wirklichkeit von einem konsequenten Stilgefühl gefordert und uns nur in seiner Strenge fremd. Dichtung und Aufführung sind bedingt von derselben Einheit geistiger Architektur.

Weil das griechische Drama nicht Schaustellung, sondern durch religiöse Tradition gebunden ist, ist sein Dichter an die feste Regel gefesselt, es als Trilogie zu ordnen und ein Satyrspiel als Huldigung an den heiteren Gott des Festes folgen zu lassen, ist er der heiligen Sitte des Wettkampfes unterworfen, und sein Drama ringt mit den beiden der anderen Festtage um den Preis. Eine ernste Sache — Euripides ist fast regelmäßig durchgefallen.

Weil es sich nicht um den Vorgang handelt, sondern um sein Ethos, wird es geduldet, daß der Chor, die Keimzelle der Tragödie, ihr Rückgrat bleibt. Er ist nicht, wie in Schillers Braut von Messina, eine Reihe von Einzel-

sprechern, nicht, wie bei Reinhardt, eine zahllos strömende Masse (beides bedeutet moderne Zuspitzung auf den Schauspieler), sondern eine genau bemessene Zahl im Gleichtakt Sprechender. So repräsentiert er die Gesamtheit der Zuschauer, denen er doch durch die Begrenzung der Zahl geschlossen gegenüber steht. Er ist die Stilisierung des Publikums. Man könnte sagen, daß eigentlich er, der den Rahmen gibt, Ersatz für die Kulisse ist, freilich ein unerhört geistiger Ersatz. Seine in Strophe und Gegenstrophe gebauten Lieder sind das architektonische Gehäuse, in dem der Schauspieler wie ein Einzelwesen wohnt. Alle Urkunden sprechen nur vom Chor und seinem Sieg, und tatsächlich ist der Schauspieler nur ein Anreger für die grandiosen Gesänge des Chors. Nur zögernd wird ein zweiter, ein dritter Schauspieler eingeführt. Gerade den Aischylos zwang sein seelischer Reichtum zu diesem Schritt, aber indem er ihn tat, schuf er schon Handlung, durchbrach die strenge Architektur und bereitete für Spätere den Weg zur Ausbeutung der Wirklichkeit.

Weil zu dieser der Grieche der klassischen

Taf. II. Szene der Antiken Tragödie. Priamos vor Achilleus. Fresko. Pompeji.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Zeit kein Verhältnis hat, erstrebt die Bühne keine Illusion. Das Schauspiel wird nicht antithetisch dem Zuschauer gegenübergestellt, sondern wächst mitten aus dem Volk empor. Das sitzt auf Bänken, die auf ansteigender Böschung stehen, im Freien um den runden Platz, um die Orchestra, die eigentlich der Tanzplatz des Chores ist. Es gibt keine Bühne, der Schauspieler tritt zum Chor, dem ihn die Entwicklung des Tanzes zum Schauspiel zugesellte. Aber in der Mitte der Orchestra steht der Altar des Gottes und vielleicht ein kleines Podium (thymele). Hierher müssen sich Bewegungen, Gesten, Handlungen konzentriert haben, wie sie aus dem Reigen um den Altar hervorgegangen sind. Die Steigerung des Dramas über die Welt der Beschauer, zwischen denen es spielte, verlangte die Aussonderung des Spieles, die Konzentration nach einem Mittelpunkt. Als Reinhardt den Ödipus spielte, war es fast peinlich, wie jedes Wort nach dieser Stütze schrie, während die Darsteller haltlos im Leeren kreisten. Hier muß man sich das Zentrum der Handlung, den Götteraltar der fremden Stadt, den Heimatherd, das Grab

oder den skythischen Felsen aufgebaut denken. Nur als andeutende Versatzstücke; niemals hat der Grieche seine Bühne maskiert. Ihm genügt die Andeutung des Schauplatzes; jedes Zuviel an Deutlichkeit wäre Beeinträchtigung des Sprechers. Auch die Maschinerie zeigt nur, aber läßt nicht geschehen — wir wissen von einem Gerät, dem Ekkyklema, das das Hausinnere zeigte, aber nur nach der Art lebender Bilder erschienen so die Leichen in der Orestie. Daß eine Maschine die Götter des Euripides aus der Luft herabführt, beweist dessen schon unklassische Neigung für das Wirkungsvolle. Überhaupt ist das die Linie der Entwicklung. Das Bühnengebäude, die Skene, das die Orchestra nach rückwärts abschließt, hebt ihren Sinn als Tanzplatz des Chores bereits auf. Sie kommt mit dem Schauspieler, der sich ankleiden muß, und die Zwiespältigkeit ihrer Erscheinung zeigt, wie hier alles im Fluß ist. Doch ist sie Architektur, Raumabschluß und nicht Bühnenhintergrund.

So wenig wie das antike Bühnenkostüm Verkleidung ist. Uns erscheint die Tradition unbegreiflich, die dem Schauspieler das Gesicht

hinter die Maske zwang, jeden mimischen Ausdruck, jede persönliche Wirkung erstickte, Mund und Augen zu dunklen Höhlen zwischen Holzwangen und Wollhaaren einsenkte. Aber das Gesicht des Schauspielers wäre wieder der persönliche Ausdruck gerade dieses Menschen, die Mimik Motivierung seiner Handlungen gewesen. Der Grieche, der die dorische Säule schuf, forderte die Maske, wie er die Stilisierung des Schrittes durch den hohen Kothurn, des Körpers durch das fließende Ärmelgewand forderte. Zusammen verneinen sie den Menschen, machen ihn zum bloßen feierlichen Träger einer majestätischen Stoffmasse, die sich groß und konturenklar in der Orchestra bewegte, bekrönt von einem Haupt, dessen Helligkeiten und Dunkelheiten nur andeuteten, daß hier ein Mensch gemeint war. Im großen Rund stand der Schauspieler nicht als Person, sondern als Sprecher ewiger Worte. Der Mensch selbst wird stilisiert, wird Glied des Werkes, ein Stück Architektur, und daß man das wagt, zeigt die ungeheure Konsequenz des theatralischen Stilgefühls. Es war gleiche Stilisierung, die das Wort nicht sprechen, sondern singen

ließ, die Gesten beherrschte, die Frauenrollen den Männern zuteilte — das Geschlecht des Sprechenden war so gleichgültig, wie sein Aussehen. Und es geht so weit, daß alte Handschriften des Terenz als Personenverzeichnis den Maskenschrank abbilden und die Namen der Handelnden dazuschreiben, wie die Oper sie als Sopran, Tenor, Buffo bezeichnet. Selbst diese Spätzeit meint nicht den Schauspieler, sondern den Typus.

Offenbar ist die Entwicklung bis zur klassischen Höhe des Aischylos viel schöpferischer gewesen als diese späte Antike. Aischylos ist der Wendepunkt. Eigentlich schon ein Schritt ins Individualistisch-Stillose. Aber die Tradition bindet seine Zeit noch, und so zieht er zugleich die letzte Konsequenz. Wir wissen durch Aristoteles, daß Tragödie wie Komödie aus Chortänzen hervorgingen, die bocksfellbekleidete Satyrchöre im Wechselgesang mit ihren Führern zu Ehren des Dionysos aufführten, wissen, daß erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts Thespis den Dithyrambos zur Tragödie — diese alte Benennung der Satyrchöre, Bocksgesang, blieb der dramatischen

Aufführung — dadurch steigerte, daß er dem singenden Chor als Einzelschauspieler, der in Jamben deklamierte, gegenübertrat. Die Vervollkommnung zum Dialog erzwang den zweiten, selbst bei Aischylos noch nicht immer verwandten Schauspieler, die Weiterbildung zur Handlung seit Sophokles den dritten. Aber Satyrtanz und Maske führen die Spieltradition zu noch tieferen Wurzeln. Man muß glauben, daß in einer Urzeit auch die Bewohner Griechenlands „Wilde" waren, daß auch sie, wie Indianer, Neger, Melanesier, durch Kriegstänze den Sieg beschworen und phantastisch maskiert mit riesigen Phallen Fruchtbarkeitstänze vor ihren Frauen sprangen. Später erkannte man, daß über Sieg und Werden hohe Mächte walten und verehrte sie als Götter. Die alten Fruchtbarkeitsdämonen wurden nicht geleugnet, aber in ihrem Wirken als erdbefangen gefühlt und untergeordnetes Gefolge des Dionysos, weiberverfolgende Geilinge. Und es ist der parallele Schritt, wenn der Kultus diese Beschwörungstänze zwar beibehält, sie aber als grotesk empfindet und sie vom neuen Standpunkt aus zum Scherzspiel distanziert. Wäh-

rend die Kriegstänze zum Waffenreigen wurden, das beschwörende Geschrei zum Dithyrambus, der Chortanz zum Schauspiel, das Chor, Maske und Tanzplatz beibehält, aber mit neuem, feierlichem Inhalt füllt, werden die Satyrn an den Schluß der Tragödie, ins Satyrspiel, und in die Komödie verwiesen. Die war, in grotesken Masken gespielt, als Kunstgattung vielleicht reicher und klüger, sicher volkstümlicher als das Pathos der Tragödie. Aber daß beide sich vom Urzweck gelöst hatten und Darstellung geworden waren, ist schon der erste Schritt auf einem Wege, der über den großen Stil des Aischylos hinaus in den Dramen des Sophokles zu echter Handlung durchgebildeter Charaktere, in denen des Euripides zu effektvollen Wirkungen und komplizierten Seelenerlebnissen führt. Denn die Religion selbst hat sich im Zeitalter der Sophisten gewandelt. Sie ist von selbstverständlicher Gläubigkeit zu skeptischem Zweifel, begrifflicher Ausdeutung weitergegangen. So wird das Individuum wichtig. Das Chorlied wird fast zur Zwischenaktmusik, die Stücke der Trilogie werden Einzelwerke mit Sonderwert, und der

Schauspieler, der langsam Virtuose wird, trägt die Handlung. Die natürliche Fortentwicklung hätte zum realistischen Dichtwerk führen müssen, doch haben selbst die späteren Komödien des Menander und Terenz, auch wenn sie Alltagsverwicklungen behandeln und reine Schauspielerstücke sind, die auf wirklicher Bühne spielen, auf die Maske nicht verzichtet.

Seltsam, daß wir von der Theaterkunst in den sechs Jahrhunderten des Ausgangs der Antike so wenig wissen. Die Schaustellungen haben, vom Kultus losgelöst, namentlich für den Römer ästhetische Aufregungen gebracht, an die in klassischer Zeit nicht zu denken war, und gerade das Temperament der Zeit mag die tiefen und leisen Gedankengänge des Theaters als nicht mehr interessant empfunden haben. Eine Theatersensation war es, wenn ein Herkules auf dem Berge Öta wirklich verbrannt wurde. Die Schaulust forderte prunkvolle Einzüge und Gaukler, die Sinnlichkeit Tänzerinnen und erotische Intimitäten, die Nerven Tierhetzen und Gladiatorenkämpfe. Auch damals waren Zirkus und Varieté das Endresultat.

Der Unterschied zwischen den christlichen Mysterien des Mittelalters und den griechischen Tragödien ist der beider Religionen — das Christentum erobert sich die antike Welt als Verteidiger der Seele gegen den Körper, Gottes gegen den Menschen; es ist die eine Hälfte einer Antithese, deren anderes Glied unterdrückt wird und sich trotzdem immer wieder Gehör erzwingt — in der bildenden Kunst, der Dichtung, dem Schauspiel. Die antike Religion meinte stets den ganzen Menschen, sein Leben und seine Liebe, seinen Kampf und seinen Genuß. Sie kennt den Begriff „Sünde" so wenig, wie sie weiß, was Demut oder Kasteiung ist. Ihr Gottesdienst kann Schauspiel und Opfer, Wettlauf und Hymnus sein und ist in jeder Form inbrünstig. Das mittelalterliche Christentum dagegen opfert das Leben seinem jenseitigen Ziel auf. Alles an ihm ist abstrakt. Jede religiöse Handlung, selbst eine so echt antike wie das Abendmahl, wird Symbol. Seine religiöse Ausdrucksform ist allein das lateinische Gebet. Gegenüber dieser exklusiven Geistigkeit fordert die Anschauung ihr physisches Recht, und man kann es ihr nicht ver-

weigern. Am allerwenigsten im Norden, in Deutschland und Frankreich, wohin das Christentum durch Missionare getragen worden ist und sich einer Bevölkerung verständlich machen mußte, deren Vorstellungen im Grunde die von Naturvölkern waren. Beschwörungstänze hat es auch hier gegeben und ihre Erinnerungen reichen bis in die Gegenwart des deutschen Bauern. Aber das Schauspiel entstand nicht aus ihnen, wie in der Antike. Die Kirche verdammte sie als heidnisch und setzte ihnen ihr Schauspiel entgegen, wie sie ihre Religion der des Volkes entgegensetzte. Es war, wie Wandmalerei und Predigt, Dolmetscher des fremden, lateinischen Kirchentextes an die Gemeinde. Im Grunde also unfrei, illustriert es nur die Worte der Liturgie, übersetzt sie in den biblischen Vorgang zurück, der ihr zugrunde liegt. Das Schauspiel des Mittelalters ist nur ausdeutend, nicht schöpferisch.

Zwei Stufen sind unterscheidbar: die eine, die den liturgischen Text, die andere, die den biblischen Vorgang sich auswirken läßt, die erste dem kirchlich hingegebenen Mittelalter,

die andere der späten, bürgerlich gewordenen Gotik angehörend (die man, Namen italienischer Kulturperioden schematisch mißbrauchend, eine „nordische Renaissance" zu nennen pflegt), die erste von Geistlichen vor und in der Kirche, die andere von den Zünften auf dem Marktplatz und in den Straßen gespielt, beide also im Stile grundverschieden und doch einander bedingend wie Grund und Folge. Dazwischen steht, wie das Zünglein an der Wage, die hochgotische Form.

Die frühmittelalterliche Form ist Teil des Gottesdienstes, und dieser ist noch so wenig zum Ritual erstarrt, daß das Schauspiel mühelos in ihm Platz findet. Es ist eigentlich nur seine mimische Ergänzung. Das Spiel am Osterfest ist einfach der lateinische Wechselgesang des Gottesdienstes zwischen dem Engel, der auf dem leeren Grabe Christi sitzt, und den drei Marien, die kommen, um den Leichnam zu salben. Nun finden sie im Grab nur die Tücher, die sie der Gemeinde unter feierlichem Gesang als Beweis der Auferstehung vorzeigen. Das Osterspiel mag das früheste gewesen sein, weil die Dialogform des

biblischen Textes eine Rollenverteilung geradezu forderte, Passionsspiel und Weihnachtsaufführung folgen früh nach, und schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts dringen in ein Spiel vom Antichrist abstrakt religiöse Gedanken ein. Doch ist ihre dichterische Form sehr unkompliziert und dogmatisch, und selbst die beliebten Spiele, die den Sieg des Neuen Testamentes über das Alte darstellen, lassen einfach die Propheten Schriftstellen aufsagen, die auf Christus gedeutet werden, oder Kirche und Synagoge einen Streit aufführen, über dessen Ausgang niemals ein Zweifel sein kann. Selbst wenn sie in deutscher Sprache abgefaßt sind, bleiben diese Spiele ganz dogmatisch, haben fast überall den gleichen Typus, und die Phantasie eines Dichters hat hier keinen Raum. Während dem antiken Menschen der Wettkampf der Dichter in ihren Stücken höchste Gabe an die Gottheit bedeutete, wäre dem Mönch des Mittelalters künstlerischer Ehrgeiz als Hochmut, als Todsünde erschienen, um die er sich hätte geißeln müssen. Die Abhängigkeit vom Kultus, die aus dem antiken Drama ein zusammengefaßtes Stilgebilde

macht, weist das mittelalterliche in die Rolle eines dienenden Gliedes.

Doch muß man sagen, daß diese Unpersönlichkeit, die überall nur die Sache meint, den Menschen zum Werkzeug macht und seine Hingabe so vollkommen, daß sie selbst ohne Enthusiasmus ist, dem Stil seine unausweichliche Strenge gibt. Enthaltsame kann man nicht lieben, aber man wird sie immer verehren. Karg ist dieses Schauspiel: Darsteller sind Geistliche und Schüler, Kostüme die geistlichen Zeremonialgewänder, deren großliniger Fluß an sich schon stilisiert; der Schauplatz ist der Kirchenchor, das Publikum die Gemeinde. Es gibt einen Altaraufsatz aus der Soester Wiesenkirche, dessen heftig gestikulierende Figuren, in der Zeit sonst ganz ungewöhnlich, sowie die Bühnen für Ecclesia und Synagoga neben dem Kreuz, ihn als das Abbild eines Schauspiels erscheinen lassen. Er inszeniert mit karger Ausstattung. Das Ziel ist Deutlichkeit, nicht Illusion; es genügt, den Palast des Kaiphas, das Grab Christi mit raumlosen Kulissen anzudeuten. Vor den großen Formen der frühmittelalterlichen Kirchenwand muß das

Spiel in seiner Schlichtheit so klar gewirkt haben, wie eine romanische Buchmalerei linienstreng auf der Fläche ihres Pergaments.

Denn die große Führerin in der Kunst dieser Zeit ist die Architektur. Das neue Gefühl „Gotik" äußert sich rein, wie in den Predigten Meister Eckeharts, im transcendenten Pfeilerwuchs der Kathedrale. Das Schauspiel wächst mit ihr zu ihrer Baukraft. Die alten Einzelelemente verknüpft die Gotik zu einem weitausgreifenden Mysterienspiel, das das ganze Erlösungswerk umspannt. Es löst sich aus dem ritualen Zusammenhang und faßt Wurzel in der Einheit der eigenen Handlung. Die Einzelspiele werden zu einem großen Drama der Passion und Erlösung. Die Teile verbinden sich durch seelische Beziehungen, etwa in der Person der Magdalena. Man führt weltliche Gestalten ein, wie den Krämer, bei dem die Frauen Salbe für den Leichnam kaufen, um der Geistigkeit den irdischen Schatten als Folie zu geben. Als Werkzeug des Schauspiels fordert die Gemeinde die deutsche Sprache, die der gleichzeitige Minnesang so durchgebildet hat, daß sie religiöser Zartheit

ein schmiegsames Gewand sein kann und die biblischen Worte einfach und phrasenlos, ohne Überschwang und ohne Ängstlichkeit, in diese flüssige Kantilene übersetzt. Es gibt eine Möglichkeit, hier den Höhepunkt zu sehen und eine andere, nur von einem Zwischenglied zu sprechen. Jedes Zeitalter ist janusköpfig. Der Vergangenheit verpflichtet, gibt es zugleich der Zukunft die Grundlagen — es gibt auch einen Relativismus der Kunstgeschichte. Das geistliche Schauspiel der hohen Gotik hat noch Straffheit genug, um monumental, schon Erlebnis genug, um wahr zu sein. Und wird damit Wegzeiger zu seiner letzten Entwicklung.

Sie führt schlechtweg zum Realismus und damit zum Konflikt. Denn Realismus bedeutet für ein religiöses Spiel Zerstörung, schneidet es von seinen Wurzeln ab und hängt fremde Früchte in die Krone, schmückt den Baum, indem er ihn zugleich tötet. Bürgerliche Prunksucht, Eitelkeit der Zünfte, selbst Profitsucht bemächtigen sich der edlen Aufgabe, verpflanzen sie von der Kirche auf den Marktplatz und verweltlichen sie. Drama und

Posse, Oratorium und Tanz werden an das Heilandsleben geknüpft und stehen, phantasievoll und zügellos, nebeneinander. Man überbietet sich in der Pracht der Ausstattung und dem Aufgebot von Schauspielern, und es kommt vor — die Zimmernsche Chronik erzählt es —, daß die Stadt Bourges sich buchstäblich ruiniert, weil sie den Erfolg der Passion von Essoudun zu ungünstiger Zeit übertrumpfen will.

Das Spiel dauert jetzt viele Tage und enthält, breit ausgesponnen, oft alles, was sich vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht erdenken und ausdeuten läßt. Sein Gerüst bleibt das alte; die Passion ist sein Mittelpunkt. Aber alle Vorgänge, der Prozeß Christi, das ganze Gerichtsverfahren der Passion mit allem Vor- und Nachher werden gelenklos zerdehnt. Denn der Gegenwartssinn der neuen Zeit hebt das Heilige aus der idealen Sphäre seiner Unzugänglichkeit, begreift den dramatischen Wert des Vorgangs und seine Wirklichkeit. Wirklichkeit im stärksten Sinne. Diese Zeit ist so warmherzig, so gegenwärtig, daß Historie für sie ein Märchen, aber keine

Vergangenheit ist. Sie erlöst Christus aus seiner zeitlosen Abstraktheit, um ihn als Allgegenwärtigen lebendig zu erleben. Jetzt kann er, kann das ganze Spiel Zeitkostüm tragen und doch eine Vision sein, wie ein Bild des Jan van Eyck — denn der Wert der Vision ist nicht ihre Irrealität, sondern ihre Vorstellungsstärke. Deshalb kann der vertraute Marktplatz Jerusalem und Babylon, Himmel und Hölle sein, offene Buden auf ihm die Häuser des Kaiphas, Pilatus, Herodes, und das Spiel zieht völlig jahrmarktshaft von Bude zu Bude. Gerade weil es sich so in Ort und Zeit ausbreitet, kommt es der Vorstellung der Zeit von den wirklichen Ereignissen und ihrem Verhältnis zueinander möglichst nahe. Seine Unkonzentriertheit ist nur dann stillos, wenn man die Einheit des antiken Dramas, dieses Stilvorurteil aller neueren Theaterästhetik, zum dogmatischen Maßstab macht, sein Inhalt nur dann pöbelhaft und roh, wenn man die „Schönheit" des Raffaelschen Idealismus von ihm fordert. Aber man spielt die Wirklichkeit, und die ist damals brutal und rücksichtslos. Es muß den Menschen des

15. Jahrhunderts, diesen Kenner auf dem Gebiet aller juristischen Martern, tief ergriffen haben, den Heiland durch Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung bis aufs Blut verhöhnt und mißhandelt zu sehen, und die Juden, die man haßte und verfolgte, als verhöhnte und verächtliche Gottesfeinde. Die Kunst fragt nicht nach historischem Recht; sie will den Ausdruck — hier den volkstümlichen. Und es ist — als Posse — höchst ausdrucksvoll, wenn jetzt der Krämer, bei dem die heiligen Frauen ihre Salbe kaufen, seine Ware als Quacksalber ausschreit, einen Knecht um Narrenlohn mietet, der ein noch ärgerer Schalk ist, sich mit allen Gesellen rauft und schließlich, während noch der Gesang der heiligen Marien klingt, mit der zänkischen Frau des Krämers davonläuft. Die Teufel sind aus tragischen Warnern zu Spaßmachern geworden, die als Ersatz für die Patriarchen, die Christus erlöste, Schuster, Schneider, Bäcker als Leder-, Stoff- und Mehldiebe anulken und gewerkweise in die Hölle schleppen zum Vergnügen ihrer Mitbürger. Es ist wahrscheinlich, daß der Ton in Burgund und Frank-

reich nobler war, wie Rogier van der Weyden zarter ist als Martin Schongauer. Man kann so derb sein, daß man alles Seelische ganz grob symbolisiert. Der böse Schächer trägt einen schwarzen Vogel im Kleid, der ihm als teuflische Seele entflattert, Judas steckt Tiereingeweide zu sich, damit sein Leib nach seinem verzweifelten Selbstmord wirklich zu bersten scheint, und der in Todesnot ringende Heiland wird vom Maler angestrichen. Das religiöse Gefühl äußert sich so konventionell, wie das sinnliche derb, und man möchte fast von der Rache des naiven Volksgefühls an dem fremden Christentum sprechen. Hier bricht eine durch abstrakte Vorstellungen lange unterdrückte Vorstellungskraft wieder hervor, zerstört die Unanschaulichkeit des religiösen Spieles, um es in den derben Szenen, die wilde Schüler und Vaganten zur Fastnacht auf den Straßen aufführten, sogar noch zu überleben. Es sind tolle Possen von grotesker Unanständigkeit; der laute Protest verdrängter Gefühle, aber man hat kein Recht, sie zu übersehen. Sie sind der Widerspruch des Volkes gegen die

Unsinnlichkeit seiner Religion, sie sind keine „Literatur", aber sie sind Kunst.

Trotzdem hat das geistliche Schauspiel lange nachgelebt. Die Jesuiten haben es in den phantastischen Dekorationen des Barock gespielt, und selbst seine alten Texte sind in Deutschland noch jahrhundertelang benutzt worden, bis es in Oberammergau eine sentimentale Auferstehung fand. Das letzte künstlerische Resultat aber ist das englische Schauspiel der Renaissance, ist vor allem Shakespeare. Der hat dieselbe Aufeinanderfolge von Tragik und Posse. Aber sie wird zum tiefen Gegensatz menschlicher Seelen wie seine Renaissancestoffe zu Tragödien der Menschheit. Shakespeare hat auch denselben schnellen Wechsel der Handlung und mit ihr der Schauplätze. Aber er vollzieht sich nicht in Wirklichkeit, sondern nur in der Illusion. Alles spielt auf derselben Bühne, Vorhänge schließen sie ab, und ein Wort des Schauspielers, unterstützt durch gelegentliche Versatzstücke, genügt, das Publikum den neuen Ort glauben zu lassen. Es ist die Illusionsfähigkeit des Publikums der antiken Bühne, und auch hier war sie Stil-

gewohnheit. Man hatte solche Theater überall, auch in den Niederlanden, später auch in Deutschland. Sie waren Volksbelustigung, Volksbelehrung und längst nicht mehr religiöses Bedürfnis. Das nur vom Künstler bedingte moderne Theater war auf der Welt.

Die große Zeit der theatralischen Feste ist das Barock, diese phantastische Ekstase der Weltfreudigkeit. Dieselbe Schöpferkraft wirkt in ihr, die den Künstler durch den Sieg der Renaissance über das Mittelalter aus der Volksmasse erlöst hatte. Das tendenzlos reine, nur schöne Kunstwerk wird erst mit ihm geboren. Es geht nicht mehr um den Inhalt, sondern um die Form, und während das spätgotische Mysterium wie ein Konglomerat aus lauter Zufälligkeiten war, stehen jetzt zwei klare Formen des theatralischen Kunstwerks da, die aus ihren künstlerischen Absichten Stil und Mittel entwickeln. Das sinnliche Bedürfnis fügt aus Mythologie und Musik, Tanz und Prunk die italienische Oper, das seelische steigert seine noch undifferenzierte Stimmung zum Pathos

des Corneille und Racine, zum Schicksalshumor des Molière.

Dennoch ist der Sinn des Theaters das Fest, nicht der literarische Genuß des Einzelwerkes, und die Versailler Feste Ludwig XIV. sind Synthesen aller Genußmöglichkeiten und damit des ganzen Zeitalters. Fließt die Oper perlend und doch einheitlich, wie die Kaskaden in den Gärten römischer Villen, so schließt der unerhört schöpferische Despotismus des Roi soleil sie mit den alten Festformen des Nordens zu einer prachtvollen Einheit strömender Festlust zusammen, wie er flandrische Gobelinwirker, italienische Spiegelarbeiter, französische Gärtner unter der Intendanz des Lebrun vereinigte, um sein Schloß Versailles zu schaffen. Das war, breit hingelagert hinter der Ouvertüre des Vorhofs, mit dem feierlichen Schritt seiner Galerien und den breiten Alleen geschorener Hecken, den großen Flächen der Rasenfelder und Wasserparterres, der festliche Rahmen pathetischer Schaustellungen der Herrscherwürde und der Hintergrund dieser Feste. Noch vor seiner Erbauung feiert Ludwig 1644 dort ein Fest,

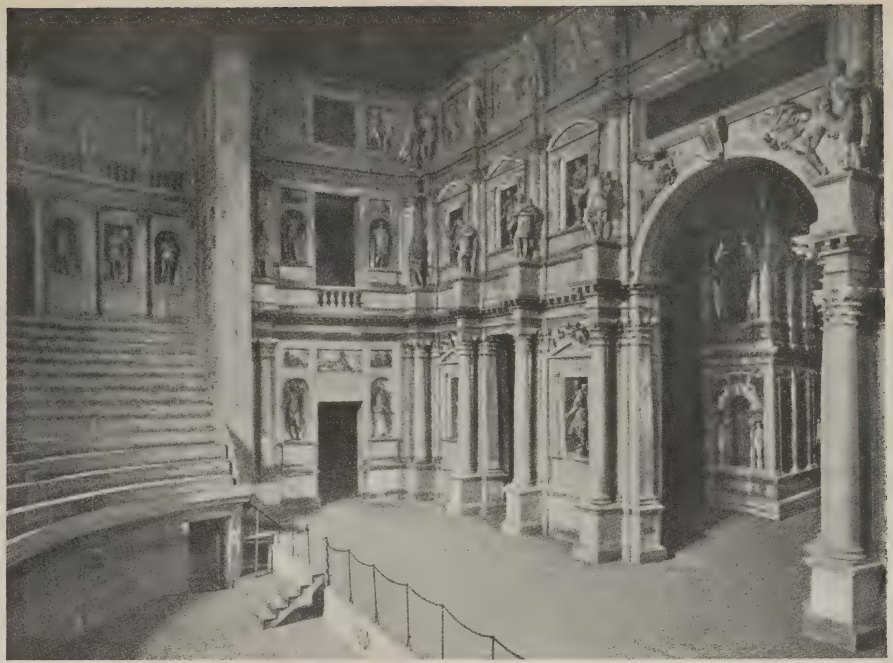
das den Ort drei Tage zur „verzauberten Insel" macht. Aufbau und Entwicklung sind in wundervollen Steigerungen geordnet. Der erste Tag beginnt mit energischem Einsatz: der König und seine Kavaliere reiten in phantastischen Kostümen ein Ballett zu Pferde. Sie sind also nicht bloße Zuschauer. Diese Passivität ist aufgehoben. Die phantastische Illusion ist Wirklichkeitserlebnis, weil man Bewohner ihrer Welt wurde. Jetzt kann das Gastmahl zwischen den Lauben des Parks von dem kostümierten Gefolge der vier Jahreszeiten mit ihren Erzeugnissen tanzend bedient werden — es gibt keinen Unterschied mehr zwischen der Wirklichkeitssphäre von Ballett und Publikum, die beide im selben Festbereich aufgehen. Erst am zweiten Tage trennt der Bühnenrahmen den König und seinen Hof von dem Naturtheater, zwischen dessen geschorenen Kulissenwänden man „La Comédie et le Ballet de la Princesse d'Elide" spielt, Molières Stück in glänzenden Kostümen, umtanzt von Lullys Ballettmusik. Es ist der Mittelpunkt des Festes, das keinen der Genußsinne ungereizt ließ. Am dritten Tag

gibt der Park selbst und seine Wasser, von Ungeheuern durchschwommen, in Flammen und Feuerwerk das Schauspiel des Untergangs dieser sorgenlosen Welt, die nun schon ein Gestern war. Und wie selbstverständlich wird morgen die Brücke zum Alltag (gibt es den überhaupt an diesem Hof?) überschritten werden. Der letzte Tag ist als Schlußakkord betont, wie der erste als Ouvertüre.

Für uns bleibt es überraschend, daß das Theater nur ein Glied in dieser Kette von Vergnügen ist, nicht einmal ihr Höhepunkt. Der war für diesen Gefühlsstil wahrscheinlich das Feuerwerk, das auch in anderen Versailler Festen den Schlußakt bildet und mit seinen wechselnden Beleuchtungen den Ort des Festes zu einem überwirklichen Landschaftsleben steigerte. An den beiden andern Tagen begegnen sich Nord und Süd, Vergangenheit und Zukunft. Das Reiterspiel des ersten Tages ist das alte Fest der Höfe, dessen kärgliches Überbleibsel die Reiterquadrille der Gegenwart ist. Noch in der Renaissance sind Aufzüge zu Pferde und zu Wagen, Stechen und Ringelrennen, das in Frankreich „Ca-

roussel" heißt, hier und mehr noch in Deutschland fast die einzige Art höfischer Feste; Überbleibsel des mittelalterlichen Turniers, waren sie Schaustellung der eigenen Kraft, Äußerung des eigenen Lebensgefühls, ritterlicher als das Zuschauen, das vor der Bühne den Kavalier der Dame gleichstellt. Der disziplinierte Ritt in Figuren, die jeden Schritt von Pferd und Reiter bedingen, mit höchstem Anspruch an Kraft und Haltung, bleibt eine ritterliche Prüfung, auch wenn er ein allegorisches Programm ausführt. Wenn die Züge sich als Jahreszeiten oder Tugenden maskieren, die Gelehrsamkeit der Renaissance dem Reiterspiel, wie mancher anderen Kunst, den Selbstzweck nimmt und es zur bloßen Illustration toten Wissens verkleidet, so verdirbt das den Sinn des Turniers, aber täuscht nicht über seinen eigentlichen Wert.

Das heroische Herrscherideal des Mittelalters war die Kraft, das des Barock ist die Würde. Das Mittelalter fordert den Mitspieler, die neue Zeit den Zuschauer. Das Ritterspiel stirbt im Barockpathos, das moderne Theater baut sich von ihm aus auf. Noch wer-



Taf. III. Teatro olimpico in Vicenza. Architekt: Palladio.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

den seine letzten Ziele nicht gefühlt, und darum ist, was auf der Bühne geschieht, so voller Widersprüche, so „stillos". Die Reizungen für Auge und Ohr folgen sich, einander kreuzend, und sind voller Aufregungen. Vom Chorgesang reißt uns der nächste Moment ins Rezitativ, der nächste ins Ballett oder in die Deklamation feierlich getragener Verse. Alceste wird bei dem Versailler Fest von 1675 als „Tragédie en musique, ornée d'entrées de Ballet" aufgeführt, mit dem Marmorhof von Versailles als Hintergrund und beim Schein nächtlicher Fackeln. Man will keine „Wirklichkeit", geschweige denn die „Schaubühne als moralische Anstalt" — das war Sache der Kirche —, sondern ein Fest, das jede Unmöglichkeit verträgt, wenn sie nur Rausch schenkt, ja die Unmöglichkeit mit geschickten Steigerungen der Bühnentechnik zu ihrer Wirklichkeit, der der Bühnenillusion, macht. Realismus, für den Zeitgeschmack, noch für Friedrich den Großen, töricht und roh, ist eine Privatangelegenheit Englands und armseliger Schauspielertruppen, die in Deutschland umhervagieren. Das Ideal der Zeit ist die phantastische

Märchenoper, der die übelverstandene Antike den Stoff liefert.

Die Barockoper, dies unbegreiflich willkürliche, fast abstruse Gebilde, ist als Werk nur denkbar, weil Kunst überhaupt seit Beginn der Renaissance eine durchaus höfische Angelegenheit war. Die Stile der Antike und des Mittelalters hatte das Volk in seiner Gesamtheit geschaffen, sie spiegeln in ihrer Strenge die Bedingtheit seiner gleichen Schichtung, die Ähnlichkeit aller geistigen und physischen Bedürfnisse wieder. Die neue Zeit ließ das Volk nicht einmal als Zuschauer zu. Ihre soziale Entwicklung legte die Mittel, Kulturbedürfnisse zu befriedigen, nur noch wenigen in die Hände. Italien, das Land der intensivsten Städtebildungen, war notwendigerweise Träger dieser Entwicklung, die eine Folge des Handels ist, und die Herren der Städte, wie die Medici in Florenz und die Este in Ferrara, sind, wie Besteller der Kunstwerke, so Führer der maskierten Aufzüge und Veranstalter der theatralischen Spiele, mit denen sie ihre Familienfeste feiern. Dieses repräsentative Prunkbedürfnis, das sich auf die

Antike stützt, hat die Dreistigkeit, sich als ihre Erweckerin zu bezeichnen. Aber das Wort „Rinascimento" ist als Stilbestimmung ein Irrtum, wie Racine und Corneille sich irrten, die sich als Fortführer des griechischen Altertums ansahen und ahnungslos die Zwangsläufigkeit seines großen Stils in die Willkür pathetischer Effekte übersetzten. Die Antike war eine Volkskultur; Renaissance, Barock und Rokoko sind Luxuskulturen. Das Theater der Zeit, wie Palladios Teatro olimpico in Vicenza, 1580—1584 erbaut, ist zwar die exakte Rekonstruktion eines antiken Theaters, aber von exklusiver Kleinheit. Die dekorativen Arkaden, die die Wand über den Sitzreihen verkleiden, beweisen das unantike Bedürfnis nach reicher Ausgestaltung, wie die Straßenzüge, die die Perspektivkunst des Scamozzi als Dekorationen in die Bühne münden läßt, das nach Raumerweiterung, und die Orchestra ist überhaupt für das Ballett der Intermedien bestimmt gewesen. Die Vagheit dieser Bauform ist durch das Durcheinander erklärt, das in ihr spielte. 1569 führt man in dem kostbar geschmückten Medicitheater in Florenz

die Oper „l'amico fido" auf. Aber die Beschreibung spricht fast nur von den Zwischenspielen der Operpausen, die die Hauptsache sind. Es sind ihrer sechs, paarweise ausgeklügelt: die Güter der Welt, die, von Jupiter gesandt, aus sich öffnenden Wolken steigen, und die Übel in der Flammenhöhle der Unterwelt, geführt von einem Ballett von Dämonen und Furien unter dem infernalen Getön von Posaunen und Kontrabässen, dann die dürre Erde, die Götter im Frühling beleben, und das Meer, von der singenden Thetis, seinen Ungeheuern und Gottwesen durchschwommen, schließlich die Unruhe der Gewitterwelt und die Ruhe einer pastoralen Szene. Man sieht, es ist reine Programmkunst, wissensstolz, wie gern in der Renaissance, und doch dazu bestimmt, mit den Sinnen genossen zu werden. Der Aufwand an Musik, Tanz, Kostümen, Maschinen war enorm. Die Antike ist fast nur tartüffische Legitimation für die jauchzende Sinnlichkeit dieser aus den Mönchszellen des Mittelalters befreiten Menschheit. 1486 spielt man in Ferrara die „Menaechmi" des Plautus so, das die Hauptsache die Zwi-

Taf. IV. Opernhaus in Bayreuth. Architekt: Bibiena.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

schenaktsmusik ist. Tastend sucht die Oper ihren Stil, tastend das Ballett; beide überwuchert vom Glanz der Ausstattung. Fast triumphiert die Maschine, deren Sinn ist, den Bühnenraum der Erde zu Himmel und Wolken, Meer und Unterwelt zu erweitern. Schon in den kirchlichen Spielen des italienischen Mittelalters ist es der Clou, wenn der Erzengel Gabriel zur Verkündigung herabschwebt und wieder emporsteigt, und Lionardo da Vinci baut 1487 zur Hochzeit des Gian Galleazzo Sforza ein kreisendes System von Planeten — sie öffneten sich, sobald sie der Braut gegenüberstanden und ließen einen Gott heraustreten, der Huldigungsverse sprach, ein typischer Beweis für die merkwürdige Identität von Wissenschaft und Künstlertum, für die Bewußtheit im Empfinden der Renaissance.

Diesen höfischen Charakter, der das Theater zu einer ebenso privaten Angelegenheit des Fürsten macht, wie seine Gemäldegalerie, verliert es in Italien zwar mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Es wird öffentliche Schaustellung, zu der sich besonders im Karneval alle Welt drängt. Da es aber nicht aus

dem Volk entstand, wie das Theater der Antike, sondern aus den Händen des Fürsten in die eines Unternehmers überging, entsteht kein Haus für alle, kein Volkstheater. Die Sonderung nach Rang und Reichtum und die Freude an bewegter Architektur entwickeln aus den Wandarkaden die Logen und türmen immer neue Ränge in die Höhe. Die festliche Bewegung goldglänzender Wagerechten und Senkrechten, glitzender Brüstungen und steigender Pfeiler vor den dunklen Hintergründen der Nischen, aus denen der Glanz der Seidenroben schimmert, steigt über einer Orchestra auf, die jetzt dem Publikum preisgegeben wird, so daß die Bühne und ihre Wirklichkeit als eine fremde Welt den Zuschauern gegenübersteht. Selbstverständlich ist der Typus, den wir epigonenhaft fast bis heute festgehalten haben, bis zur Peinlichkeit unsozial. Nur die teuersten Plätze haben den vollen Genuß des Schauspiels, und die meisten Hälse verrenken sich, um die seltsamsten Perspektiven und Ausschnitte der Bühne zu sehen. Noch Lessing und Goethe kämpfen mit der Lächerlichkeit, daß Vornehme Plätze

auf der Bühne selbst beanspruchen und den Schauspielern den Raum, dem Publikum den Blick beengen.

Der Aussonderung durch Bühne und Bühnenrahmen steht die innerliche Verdichtung des Spiels gegenüber. Die Oper hat jetzt ihren Stil gewonnen: die ländlichen Hirtenthemata der Renaissance haben den heroischen Stoffen großer Operntragödien Platz gemacht. Die „Favola in musica" begann zart mit einem Sopransolo und setzte Einzelnummern in Musik, um den Vorgang zu illustrieren. Monteverdi eröffnet seine Opern mit dem Vollklang der Ouvertüre, und die große Geste typischer Leidenschaften liefert die Motive für Arien, Chöre, Rezitative. Der Gang der Handlung bleibt einheitlich und füllt den Abend. Die Zwischenspiele haben aufgehört, und die Balletts treten in Zusammenhang mit der Oper. Der Komponist Lully, der musikalische Organisator am Hofe Ludwigs XIV., hat die Ballettmusik ihr ganz eng angeschlossen. An den deutschen Höfen wird die italienische Oper ebenso das glanzvolle Schaustück der Feste. In einer in Rom spielenden Oper „Das

Vestalische ewige Feur", die Burnaccini 1674 in Wien inszeniert, gibt es folgende „Däntz":

Der Nynffen des Fluß-Tybers,

Der Adelichen Tugent-Neygungen,

Die Olimpische Freuden-Spiel in Form eines Dantzes.

Cestis „Pomo d'oro" ist 1667 in Wien zur Hochzeit Leopolds I. unerhört glanzvoll inszeniert als Huldigungsoper aufgeführt worden, nach einem prunkvollen Roßballett. Denn die Oper in Deutschland ist eine Angelegenheit fürstlicher Eitelkeit. Ihr Sinn zwischen Feuerwerk, Aufzügen und „Wirtschaften", beinahe barbarischen Maskeraden, in denen sich der Hof als Bauern austobte, ist durchaus die Huldigung, meist ebenso phrasenhaft und plump, wie in den allegorischen Deckengemälden in den Schlössern dieser fürstlichen Belanglosigkeiten. Derselbe Carl Eugen von Württemberg, der Schiller in die Gamaschen des Regimentsmedikus knöpfte, hatte Jomelli als Komponisten, Noverre als Ballettmeister engagiert und verschwendete ungeheure Summen an seine Sängerinnen, über deren Herkunft der indiskrete Casanova niederträchtige

Taf. V. Aufführung von Molière, La Princesse d'Élide. Versailles 1664. Kupferstich von Silvestre.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Histörchen erzählt. In Wien kostet die Ausstattung einer neuen Oper an 60 000 Gulden, und Hamburg hat ein Theater, das „die Seitenscenen 39 mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche 100 mal verwandeln" konnte; in Stuttgart kann die Hinterbühne ins Freie geöffnet und ganze Schlachten vorgeführt werden. Nicht gehemmt von der massiven Realität irgendeines Baumaterials, verwandelt die Phantasie Kulissen und Hintergründe der Bühne in Parks und Rüstkammern, Paläste und Götterhimmel, und die geniale Perspektivkunst der Bibiena nimmt der Kulissenbühne selbst den Zwang zur Symmetrie durch die waghalsigsten perspektivischen Überschneidungen. Flugmaschinen und Versenkungen führen aus Höhen und Tiefen zur ebenerdigen Bühne, für die alle Raumgrenzen aufgehoben scheinen.

Die Menschen, die auf ihr agieren, sind ebenso ohne Realität. Ihre Kostüme sind glanzvoll, aber stilgebunden. Das römische Kostüm ist annähernd dasselbe, das Rubens seinen Heroen gab, bühnenmäßig wirksamer durch Breite, durch wallende Locken und wehenden Helmbusch, dem Frauenkostüm geben über

dem Reifrock lange Schleppen die pathetische Würde. Grundformen sind außerdem das „türkische" und das moderne Kostüm; der Wechsel von Ort und Zeit bedingt nur Varianten. Je näher man dem Rokoko kommt, desto kurzschößiger wird das Kostüm des Mannes, schwillt im Ballett, breit unter schlanken Hüften an, wie der Frauenrock zum Reifrock, den Berenice und Kleopatra tragen, wie der Elementargeist oder die Amazone. Fächer und Taschentuch sind Gestenträger in jeder Hand. Man hat viel über dieses zopfige Kostüm gespöttelt; aber es beweist, daß diese Zeit Haltung und Stil in sich hatte und nicht vermochte, in jede fremde Haut zu schlüpfen. Historische Exaktheit ist damals noch keine Tugend, man kennt sie nicht, weil man sie nicht erstrebt. Es geht nicht um die Wirklichkeit, sondern um den Stil, um das Theater, das seine eigene Wirklichkeit hat. Nur uns ist es befremdlich, daß man vom Tänzer nur letzte Elastizität, vom Sänger nur die Kultur der Stimme, die aber in höchster Vollendung, forderte. Nur uns scheint der „Virtuose" eine komische Figur. Der Barock-

mensch wollte nicht die Stimmung, sondern den Künstler, nicht die Handlung, sondern den Tanz ,die Musik. Deshalb der seltsame Stimmensatz: in Scarlattis „trionfo dell' onore" ist die Partie der Geliebten für Alt, die des Liebhabers für Sopran gesetzt, und es kommt vor, daß Alexander der Große und seine Helden Sopran und Alt singen. Man weiß, wie tief hier die Natur zugunsten der Kunst vergewaltigt wurde. Mindestens in Italien sind alle großen Partien für Kastraten geschrieben — ihr Ruhm und ihre Gagen waren durch ganz Europa ungeheuer. Der gute Geschmack in Frankreich lehnt sie allerdings ab, während Orlando di Lasso fünf oder sechs „Capunen oder Eunuchi" in seiner Münchener Kapelle hat. Trotzdem ist es derselbe Geist, der die Alleen der französischen Parks zu grünen Mauern verschnitt, um künstlerische Wirkungen von der Natur selbst zu erpressen. Es ist „Unnatur", aber eine von hohem Stilgefühl.

Ein Jahrhundert später fordert das Stilgefühl vom Leben Zwanglosigkeit statt der Haltung, vom Theater nicht mehr Pathos, sondern

Natürlichkeit. Sein philosophischer Exponent ist Rousseau, sein ästhetischer Lessing geworden. Wenn dieser die Bindung des Theaterstiles der französischen Klassiker durch die drei aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung bei einem von ihnen mit den Worten abtut: was er an Einem Tage tun läßt, kann zwar an Einem Tage getan werden; aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage tun — so legt er, der Rationalist, die Natur als Maßstab an die Kunst. Ein völlig inadäquater Maßstab: denn Kunst ist nicht Nachahmerin, sondern Schöpferin; sie wird um so kraftvoller sein, je mehr die Erlebnisse der Umwelt nur Material für ihr eigenes Werk werden. Ein höchst gefährlicher Maßstab, weil jedermann ihn in Händen zu halten glaubt, und die oberflächlichste Meinung als die bestbegründete erscheint. Es sind die banalsten Kunsturteile, die heute im Namen der „Natürlichkeit" ausgesprochen werden.

Tatsächlich stellt das 18. Jahrhundert mit diesen ästhetischen Forderungen nur sein eigenes Stilgefühl gegen das des Barock. Die neue Empfindsamkeit verträgt das prunkvolle

Getöse nicht mehr. Die Seelen sind zarter geworden. Wo man früher glänzte, möchte man jetzt genießen, und statt der Eitelkeit wird die Liebe die Passion der Zeit. Die neuen Herrscher verlassen die Prunkpaläste ihrer Vorfahren und ziehen sich in einsame Gartenhäuschen zurück, suchen das ländliche Fest auf, statt der glanzvollen Hoftafel. Das Naturtheater mit lebenden Heckenkulissen, zwischen denen Marmorstatuen unwirklich schimmern, gab schon das Barock seinen ländlichen Schäferspielen als zarten Rahmen. Jetzt wird es dem Opernhaus fast vorgezogen — diese intime Bühne, die, selbst wirklich, ganz im Unwirklichen, in der Stimmung aufgeht, in fernen Parkecken im Salzburger Mirabellgarten, in Herrnhausen, in Rheinsberg, jedem Geräusch entzogen langsam verwächst und verwittert. Und wie der leiseste Genuß jetzt der edelste ist, isoliert man die Kunstformen des Theaters aus dem pompösen Unisono des Barock und entwickelt das eigene Empfinden, den eigenen Stil einer jeden. Es ist die Grundlegung des modernen Theaters. Jede Form des Bühnenausdrucks findet jetzt ihren Reformator.

Gluck macht die Oper zur musikalischen Tragödie, bildet sie aus einem Vorwand für komponierende und singende Virtuosen zu einem Kunstwerk voll tiefer Stimmung um. Er steht am Beginn des Weges, der in Wagners einheitlich durchkomponierten Musikdramen ausmündet. Noverre reformiert in Inszenierungen und programmatischen Schriften das Ballett und fordert von ihm in Kostüm und Bewegungen das, was man jetzt unter Wahrhaftigkeit verstand. Doch waren ihre Forderungen in Oper und Ballett überhaupt nicht zu erfüllen. Und wie die Musik sich immer mehr auf ihre Geistigkeit besinnt, symphonisch wird und sich innerlich der Bühne entfremdet, nimmt der Dichter auf ihr den Platz des Komponisten ein. Es ist kein Zufall, daß die Dichtung eigentlich erst jetzt in solcher Fülle geboren wird, daß Kleist, Schiller, Goethe als Berge aus einer ungeheuren Flut ragen. Es ist die Gesinnung einer Zeit, die ihre Begabungen hervorlockt.

Im Theater des Barock mündeten alle Kräfte in die Darstellung. Jetzt zielt die Bühne nicht mehr auf die Sinne, sondern auf die Herzen, sie will nicht mehr entzücken, sondern erschüt-

tern, oft veredeln. Sie wird literarisch. Der Dichter wird ihr Herr, und sie und der Schauspieler geistiges Werkzeug zur Verwirklichung seiner Schöpfung. Vom Standpunkt der Literaturgeschichte ist das die Entwicklung zum idealen Ziel, von dem der Bühne Ablösung einer Interesseneinheit durch eine Interessenvielheit, von dem des Stiles Zersplitterung einer geschlossenen Form in eine Fülle von Problemen. Im Grunde sind es noch die Probleme von heute.

Denn von diesem Augenblick an kann man von einem Stil der Bühne so wenig reden wie von einem Stil der Architektur. Für beide war das Barock und sein leiseres Echo Rokoko die letzte Epoche, die alle Kräfte der Welt in jedem künstlerischen Ergebnis restlos aufgehen ließ. Jetzt zersplittert alles, weil aus dem Künstler immer mehr die „Individualität" wird. Der Eigenwille, ohne Sicherung durch den künstlerischen Instinkt des Stiles, wird jedes anderen Eigenwillens Feind. Der Dichter schreibt sein Stück, der Mime spielt seine Auffassung, und es gibt wenig Regisseure, die für beide im Bühnenbild die Einigung finden und

nicht „ihre" Inszenierung spielen. Die höchste Kultur des einzelnen wird die peinlichste Unkultur der Gesamtleistung.

Jede Zersetzung beginnt am schwächsten Punkt, und der schwächste Punkt des Barock war Deutschland, das die Spätgotik nie ganz überwunden hatte. Die erste Verwandlung war die des Virtuosen in den Schauspieler. Sie war die schwerste. Der deutsche Schauspieler vor Lessing war nur Kulissenreißer. Was von der Oper galt, daß sie nur die Wirkung auf das Publikum erstrebte, galt hier noch mehr, wo keine große Kunst, wie die Musik, dahinter stand. Der Kampf, den Gluck nur mit brutaler Rücksichtslosigkeit zum Siege geführt hatte, schien im deutschen Schauspiel aussichtslos. Der Schauspieler wollte den Effekt, den Applaus um jeden Preis. Die Eitelkeit forderte ihre Befriedigung, diese einzige Entschädigung für ein elendes Vagantendasein. Wenigstens in dem Phantasiereich, in dem man jeden Abend lebte, wollte man Herr und Held sein, und da der Bürger und Zunftmeister die Schauspieler verachtete, der Fürst nur seine Italiener hätschelte, richteten sie unter sich die

Taf. VI. Szenenbild aus Cesti, Pomo d'oro. Wien 1668.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Stufenleiter der Rollen auch im Leben auf. Es hat nirgends so komplizierte Zunftgebräuche und Grußordnungen gegeben, wie bei diesen Unzünftigen.

Begreiflich, daß sie auf der Bühne nur für das Publikum, nicht für das Dichtwerk spielten. Man hatte Shakespeare, schon seit ihn die englischen Komödianten des 17. Jahrhunderts nach Deutschland gebracht hatten; aber man spielte ihn als Schauerdrama, wie die berüchtigten Mordspektakel und Haupt- und Staatsaktionen. Man donnerte große Tiraden ohne Gefühl, mordete den Gegner und sich und vergoß Blut aus Schweinsblasen und dumme Tränen. Der Text, den man sprach, war so schlecht, daß das Publikum durch das übliche Improvisieren höchstens gewann. In diesem Stegreifspiel exzellierte der Spaßmacher, der als Hanswurst und Pickelhering, zuletzt als der Harlekin der italienischen Komödie die Hauptattraktion war. Mindestens im Nachspiel. Doch drängt er sich selbst in die Tragödie und ist als Diener des Helden gern dessen Persiflage. Noch Leporello ist so gemeint. Seltsam, wie immer noch der Klassi-

zismus Lessings und Winkelmanns unser Urteil von der Schulbank her trübt! Der ironische Kampf des Hans Wurst gegen den Schwulst der heldischen Tiraden war gesunde Kritik, in der der letzte Rest warmen Volksempfindens, das das Mittelalter überlebt hatte, sich gegen das „Theater" sträubte. Wenn die Neuberin den Harlekin in effigie verbrannte und für ihre Truppe die Stegreifspiele durch Molières Komödien ersetzte, wie die Schauerdramen durch die Alexandrinertragödien der Franzosen und ihrer deutschen Nachtreter, so entschied sie den Sieg der Literatur auf dem deutschen Theater, der in Frankreich längst unbezweifelbar war. Sie machte es aber zugleich zu einer volksfremden Angelegenheit. Sie wird Volkserzieherin, die Bildung verbreitet, und der peinliche kunstfremde Nebensinn dieser Mission wird um so deutlicher, als schon damals ein Schulmeister, wie Gottsched, der Kunst diese Wege zeigt.

Zwei Widerstände erschwerten den Weg zur Literatur: die Eitelkeit der Schauspieler und die Bequemlichkeit des Publikums. Es war der härteste Anspruch an Menschen, die ihr Be-

ruf zur Eitelkeit erzogen hatte, sich dem Gesamtwerk bis zur Selbstentäußerung unterzuordnen, Zeit an Rollenstudium und Proben zu wenden, wo man bisher improvisierte, und in Haltung und Sprache nicht mehr den Applaus, sondern die Erschütterung des Publikums zu wollen, dieses Publikums, das selbst nur das Vergnügen wollte und das sehr undankbar war, wenn man es zum Ernst zwang. Mit großer Zähigkeit eroberte sich der Schauspieler den natürlichen Ausdruck, die Entwicklung führt, wie von Gottsched über Lessing zu Schiller, vom gespreizten Pathos der Neuberschen Truppe über die Charakterisierungskunst des Hamburger Kreises Ekhofs bis zur bürgerlichen Stilhaltung Ifflands. Aber der Prinzipal der Truppen, deren Wanderleben gegen die Jahrhundertwende allmählich aufhört, ist Unternehmer, will verdienen, und verhunzt die Werke skrupellos, wenn ihre harte Tragik das an Vergnügen gewöhnte Publikum erschrickt. Lear und Cordelia, Romeo und Julia beginnen nach Stückschluß ein glückliches Leben, und Schiller muß eine Aufführung mitansehen, in der Fiesko am Leben bleibt und verspricht,

Genuas getreuester Bürger zu werden. Man schließt Clavigo und Emilia Galotti mit grotesken Balletts, und das erste unabhängige Theaterunternehmen, die Hamburger Entreprise, läßt unter den Augen Lessings Luftspringer im Zwischenakt der Minna von Barnhelm auftreten.

Die Zeit vermag also gar nicht eine Stimmung durchzuhalten, wie es ihr auch nichts ausmacht, die vier Sätze der Eroika, durch allerlei Musikstückchen getrennt, an vier verschiedenen Stellen eines Abendkonzertes unterzubringen. Seltsam — diese Zeit ist die der eigentlichen Romantik, ihre Dichtung zielt durchaus auf die Empfindungen und rührt vom monumentalsten Heroismus bis zum zartesten Sentiment an jede ihrer Saiten. Sie schließt Lessing und Goethe, Schiller und Kleist, Iffland und Kotzebue ein. Sie liebt die Lyrik der schwebenden Nebel, die Schönheit der hellenischen, die Kraft der deutschen Urzeit (der sie die Muskeln etwas polstert, wie sie den Griechen etwas Blut abzapft), sie wählt sich, hilflos sehnsüchtig, die Religion als Stütze, die ihr die mystischste scheint, und sucht den

Lebensquell im Taufbrunnen des Kölner Doms. Man ist sozusagen ohne Realität, begreift nicht, daß die Geistigkeit gedichteter Worte schon aufgegeben ist, wenn man sie dem Schauspieler überantwortet (doch hat es Lesedramen gegeben), und daß die Vollendung des Werkes die Inszenierung ist. Der Gegensatz zur italienischen Oper war so groß, daß ihr Interesse am Bühnenbild, ihre Gestaltungskraft äußerster Kargheit wich. Langsam erobert sich die Dichtung das passende Kostüm. Man war gewohnt, antike Helden mit dreieckigem Hut und Galanteriedegen, Lady Macbeth im Reifrock zu sehen, daneben versucht man 1766 zum erstenmal, bezeichnenderweise für ein altdeutsches Herrmanndrama, das Kostüm dem historischen anzunähern — aber erst 1773 entwirft in Berlin der Kupferstecher Meil für Goethes Götz historisch treue Dekorationen und Kostüme. Im allgemeinen genügt das bloße Ungefähr, man deutet das historische Milieu mehr an, als daß man in ihm gestaltet. Immer kommt ein Kompromis zwischen Bühnengewohnheit und besserem Wissen zustande. Cosimo de Medici sitzt an einem Bieder-

meiertisch und betrachtet eine winzige Statuette des Apollo. Die ganze Ifflandzeit hindurch mochte man die gewohnten Trikotbeine des Schauspielers nicht aufgeben und bevorzugt als antikes Kostüm die kurze Tunika, als ritterliches eine Art spanischer Tracht. Der Schauspieler behält durchaus etwas Tänzerhaftes, übrigens nicht nur im Kostüm, sondern auch in den Posen. Manchmal bemüht man sich im Bühnenbild um Stiltreue, bei Servandonis Inszenierung der Jungfrau von Orleans, öfter bei Schinkels und Blechens Dekorationen. Einmal greift Seelisches in die Inszenierung: als Schinkel den Rahmen romantischer Dekorationen für die Zauberflöte schafft. Die unnennbare Differenziertheit ihrer Stimmungen zeugt die gespenstische Drohung gigantischer Säulenhallen, den leisen Hauch der Morgenröte über dem Horizont der Wüste, geheimnisvollen Mondglanz über dem Schweigen hohen Sphingen und — als mächtigstes — die Majestät eines Nachthimmels, dessen Sterne nicht die Natur, sondern die Ewigkeit der Sphärenharmonien geordnet hat.

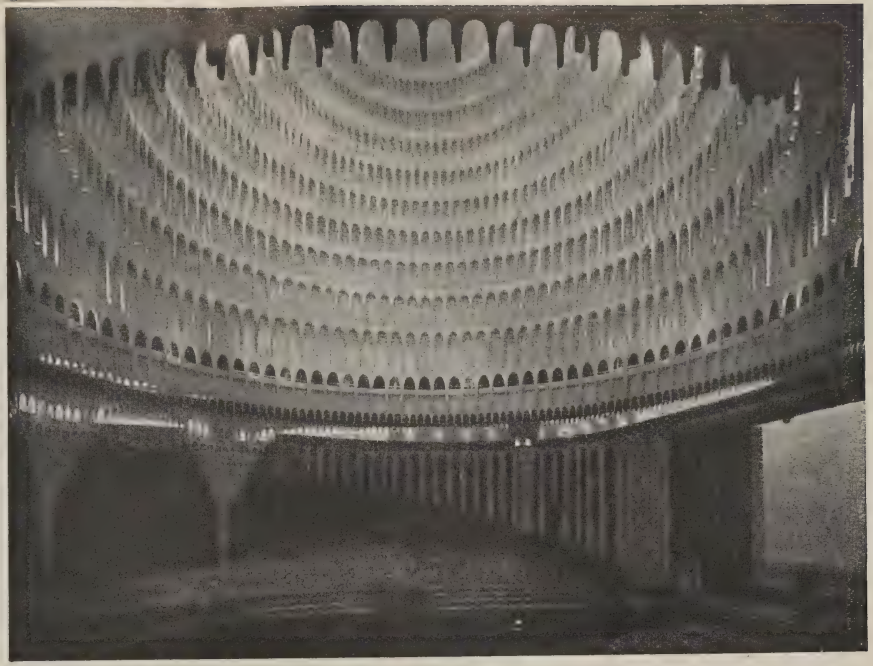
Der Hinweis ist wichtig. Das Inszenieren

eines Stückes baut über dem Dichtwerk die Schöpfung eines Künstlers auf, dessen Anschauung sinnlich sein muß, wie die eines Malers, raumgefühlt, wie die eines Architekten. Der ideale Regisseur hätte die Funktion der künstlerischen Anschauung für den Dichter zu erfüllen. Statt dessen stellt man, literarisch, wie man ist, den Dramaturgen als Mittler ein, und „dekoriert" weiter. Die zügellose Gründung neuer Theater lockt das Publikum mit Virtuosen und prunkvoller Ausstattung zu Meyerbeers Opern und Raupachs Ritterdramen, zu Scribes und der Bisch-Pfeiffer Rührstücken und Benedix' Possen.

Doch beginnen die Gegensätze sich im Wirklichen, d. h. im Materiellen, zu einigen. Die romantische Sehnsucht findet ihren Halt in der Historie, die fern ist, ohne ungreifbar zu sein. Auf Tieck folgt Uhland, auf Schiller Hebbel, Grillparzer, Gutzkow usw. bis Wildenbruch, und der Maler, der dem Zarteren gegenüber hilflos war, ist dem Massiveren gewachsen. Hatte doch derselbe Weg von der ätherischen Nazarenerkunst zu Piloty geführt.

So wird die erste Stufe des Realismus der

historische, den die Truppe des Herzogs Georg von Meiningen von 1874 bis 1890 auf ihren Gastreisen propagiert. Die Dramen Shakespeares und Schillers, längst zu langweiligen Klassikervorstellungen mißbraucht, bekommen jetzt historische Wahrscheinlichkeit. Die Forschung hat sich verfeinert. Das Gehirnwissen ersetzt dieser seelenlosen Zeit den Ausfall der Empfindung und kleidet sie in Historie, weil sie keine Gegenwart hat. Man kennt die Vergangenheit genau bis auf jeden Stilwechsel, und die Meininger kostümieren den Schauspieler und das Bühnenbild mit einer historischen Treue, die nichts als korrekt ist. Ihr Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans" ist eine glänzende Parade, echt bis auf jeden Helm, und im „Kaufmann von Venedig" schickte man in der Abschiedsszene Shylocks von Jessica einen tadellos nach den Quellen kostümierten Maskenzug tobend über die Bühne. Eine Selbstbespiegelung antiquarischer Gelehrsamkeit, die ein ausgesprochener Unfug war! Shylocks vage Furcht vor ferner Verführung geht in der derben Deutlichkeit unter, wie seine Worte im Lärm. Was bleibt, ist die Einordnung des



Taf. VII. Grosses Schauspielhaus in Berlin. Architekt: Poelzig.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Schauspielers in das Bühnenbild, wenn auch nicht die Einordnung beider in den Dichter. Das Zusammenspiel wird wichtig; hier deklamierte man nicht mehr, sondern gewöhnte sich an Rede und Gegenrede, und aus der maskenhaften Statisterie wurde eine bewegte Volksmenge. Alles war zu Bühnenbildern disziplinniert, das Virtuosentum unterwarf sich ihnen, aber es war kein Weg für Genies, trotzdem Kainz aus dieser Schule kam.

Die zweite Stufe muß folgerichtig die Wahrheit der eigenen Gegenwart, der Realismus des eigenen Alltags sein.

Ibsen und Hauptmann folgen — allerdings auch Sudermann und Dreyer — und Brahm spielt sie seit 1893 zunächst im Deutschen, dann im Lessing-Theater. L'Arronge, der das vorhergehende Jahrzehnt im „Deutschen Theater" regierte, hatte noch Gutzkow und Laube, Sardou und die Birch-Pfeiffer als Sterne im Spielplan, trotzdem er Kainz und Frau Sorma hatte. Brahm kommt wie Leibl und Liebermann. Der Vergleich liegt nicht bei den Impressionisten. Es ist keine Kunst des Enthusiasmus, es ist auch nicht der neue Stil. Die

Dichter, die hier die wesentlichen sind, sind nordisch intensiv. Ihre Werke sind Schicksalsdramen und ihre Menschen abhängig von Verhängnissen, Anlagen und Begegnungen. Uns ist heute manches wie bewußte Problemstellung, wie der Kampf von Figuren auf einem Schachbrett — damals schien es völlige Wirklichkeit. Und das Neue war, daß es wie Wirklichkeit, selbst wie Alltag, gespielt wurde. Es ging hier nur um das Dichtwerk. Die Ausstattung war von realer Selbstverständlichkeit, aber diskreter Hintergrund für den Schauspieler. Moderne Meister, wie Rittner, Sauer, die Else Lehmann und Bassermann, spielten hier und wurden zu Seelendarstellern, die in schauspielfeindlichem Spiel das Innere ihrer Menschen mehr ahnen ließen als entschleierten. Wäre Brahms Gefühlskreis umfassender gewesen — hier wäre der Stil des modernen Theaters begründet worden.

So fiel die Aufgabe an Reinhardt, weil er ihren ganzen Umfang begriff. Er spürte, daß der Regisseur das Hirn der Bühne ist, der Formschöpfer, der die Dichtung zum lebendigen Bilde formt. Doch, den Meiningern näher

verwandt als seinem unmittelbaren Vorgänger Brahm, geht es ihm mehr um das zweite, das Bild, das die Vollendung ist, mehr um den Reichtum, als um die Tiefe. Neben geistigen Endgültigkeiten erscheinen Aufführungen, die das Dichtwerk zum Material für eine Gestalt machen, die es vergewaltigte. Ihn enthusiasmiert die Fülle des Erlebens, nicht seine Intensität. Er reißt alles an sich — Shakespeare und Schiller, Goethe und Lessing, Kleist und Hebbel, aber auch Ibsen und Strindberg, Tolstoi und Gorki. Das Drama reizt ihn und die Posse — sein Shakespeare kennt beider Gleichberechtigung —, Operette, Pantomime und Ballett. Er spielt an vier Berliner Theatern, manchmal an dreien zugleich, und seine Tournées gehen durch alle Länder Europas. Er besitzt Moissi und Wegner, Bassermann und Arnold und Schildkraut, Gertrud Eysoldt und Hilde Wangel (und wie viele Begabte noch) und einen Stegreifspieler wie Pallenberg, dessen Genre man schon durch Gottsched erledigt glaubte. Ihn reizt alles, was eine Aufgabe stellt, selbst der Film, und keine scheint seiner Phantasie undankbar. Erstaunlich wandlungsfähig, an-

schmiegsam, proteushaft charakterisiert ihn bunte Vielseitigkeit. Er begreift die Wichtigkeit der bildhaften Gestaltung für die Bühne und überschätzt sie. Ein Kunstgewerbler großen Stils, sucht er sich den Maler, der jedesmal der Aufgabe sich am weichsten anschmiegt — der Bevorzugte, Stern, schlüpft in so viele Masken, daß ihm selbst der Kubismus, diese ganz irreale Form, äußerlich genug Hintergrund für ein modernes Stück wird. Märchenbild und Alltag wird ihm gleich plastisch. Die Beleuchtung wird eine Palette, auf der man Farben für jede Stimmung mischt, und die Grellheit des Scheinwerfers reißt selbst unechte Effekte aus dem Dunkeln. Die Drehbühne, längst erfunden, wird erst bei Reinhardt zu einer Temperamentsangelegenheit — die neue Verwandlung rollt pausenlos heran, und wenn die schnelle Aufeinanderfolge der Episoden bei Shakespeare eigentlich vom Zuschauer verlangt, sich im Augenblick eine neue Szenerie auf derselben Bühne vorzustellen, so wird sie hier ein Anlaß, die komplizierteste Phantasievorstellung im Moment zu verwirklichen. Ihm fehlt kein Stil — er inszeniert Mo-

Taf. VIII. Schlussszene aus Hamlet. Inszenierung Reinhardt.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

lière mit Balletteinlagen nach dem Muster von Versailles, führt Ödipus im Zirkus wie in einem antiken Theater auf und spielt das Mysterium von „Jedermann" vor dem Dom in Salzburg.

Und so erkennt man auch seine bildnerischen Grenzen. Diese historischen Aufgaben sind durch romantisches Begehren nicht zu erfassen. Es sind drei geschlossene Stilformen, getragen von der Seele ihrer Zeit und unlöslich mit ihr verknüpft. Aischylos ist, wenn man seine Götter nicht glaubt, nur pathetisch, Skeptiker können kein Vaterunser beten. Seltsame Selbstirreführung! Die Volksgemeinschaft fordert heute ihr Theater, das Theater aller, das festlich die Gesamtheit vereint. Und so wahr Poelzigs Bau gerade das ist, so wenig wird in ihm ein Volksschauspiel, wie das der Antike, oder in Salzburg ein Gottesdienst aller geschaffen. Einer, der seine Grenzen nicht kennt, möchte auch dies noch besitzen, was doch nicht nachzuschaffen ist, und Herrschbegier eines Theaterimperators erscheint wie sozialer Dienst. Reinhardt ist stillos, seine Stillosigkeit ist die der Zeit, aber sie ist schöpferisch, was die Ihne und Schwechten nicht waren. Reinhardt

ist der Beweis dafür, daß unsere Zeit keinen Stil, keine Einheit mehr schaffen kann, weil die Gegenwart zu sehr in ihre Kräfte zersplittert ist, zu viel weiß und fühlt, um überhaupt noch eine Synthese zu erlauben. Selbst einen Stil der Einfachheit, wie ihn klar fühlende Zeiten schufen, die die Seele über die Hülle stellten, möchten wir hinzu erobern. Mit Gordon Craigh beginnen Inszenierungsversuche, die den Glanz der Ausstattung als Äußerlichkeit verwerfen, nur das Wort des Dichters auf der Bühne lassen und sie mit Vorhängen, deren heitere oder ernste Farben Stimmungen geben, entweltlichen, mit kargen Versatzstücken Räume andeuten. Jeßner scheint heute stärkster Träger dieses Stilgefühls, das auf der Bühne nur die Seele will. Es ist der absolute Gegensatz zu Reinhardt, das Suchen eines strengen Cezannestiles für das Theater, der für einen Volksstil Wurzel werden möchte.

Aber daneben gibt es Varieté und Zirkus, Revue und Sketch, Kabaret und Kino und die Bühnen, von denen man nicht spricht — oder vielmehr: es gibt das Theater neben ihnen.

Wir sind keine beschaulichen Menschen

mehr. Reinhardts Spielplan ist so klassisch, weil wir keine Zeit haben, Dichter zu entwickeln. Wer in unserem Tempo Bühnendialoge schreibt, dem geht der Atem sehr bald aus. Deshalb die zerhackte Wortweise, die man falsch „expressionistisch" nennt. Deshalb der Sketch. Betrieb! Betrieb! Wir fahren immer Auto, wissen scharf nur das Ziel und sehen von den Genüssen des Weges nur, was das Auge in der Schnelligkeit intensiv faßt.

Deshalb ist das Kino unsere neue Bühne: weil es keine Reflexion duldet, mit Bewegung, Tätigkeit, Handlung die Nerven spannt, schnelles Erkennen fordert. Als Fortbildung der Photographie, zu der es sich verhält wie die Dynamik der Futuristen zum ruhenden Bild des Impressionismus, zielt es durchaus auf das Auge, das Organ der Tatsachen, so ausschließlich, daß dem Ohr das Murmeln der wirklichen Welt fehlt, und den Film irgendeine Musik, kaum wie Schwirren gehört, begleiten muß.

Weil der Film Photographie ist, ist seine Illusionskraft stärker als die des Theaters: in der Handlung, weil er in Raum und Zeit keine Grenzen der Ausdehnung und Zusammendrän-

gung kennt — im künstlerischen Erlebnis, weil Photographie die Wirklichkeit voraussetzt und durch ihre Unbezweifelbarkeit auch das Unmöglichste als Tatsache beweist. In Sekunden kann er Handlung an Handlung ketten und sieht als Zeitlupe wirklich das Gras wachsen. Um den Ort zu wechseln oder den betonten Punkt als Großaufnahme zu isolieren (wie schwer entbehrt die Bühne diese Möglichkeit oder hilft sich zynisch mit dem Scheinwerfer!), braucht er nur einen Filmstreifen an den anderen zu kleben. Aber weil er Photographie ist, gestattet er seiner Welt gegenüber keine Skeptik und hat von vornherein alle auf seiner Seite, auch die Bequemen, die das Theater erst von seiner Wahrheit, die nicht von dieser Welt ist, überzeugen muß. Der Film ist selbst dort diesseitig, wo er völlig phantastisch ist. Und wie jede Kunst wird er um so stärker sein, je näher er den Grenzen seines Ausdrucks kommt. Der Durchschnittsfilm ist banal, weil seine Zimmer und Fernsichten, seine Parks und Fabriken eben einfach Wirklichkeit sind und nichts mehr. Die Kraft des Schöpfers liegt hier, wie überall, in seiner Befreitheit.

Taf. IX. Szene aus dem Film: Der Golam.

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Auch photographierte Wirklichkeit kann so gesehen werden, daß sie gesteigerte Wirklichkeit ist, und es hat keinen Sinn, indische Gopuren und ägyptische Pyramiden zu bauen, wenn man sie nicht indischer und ägyptischer macht, als sie es an Ort und Stelle sind. Der Film ist so sehr Kunst, daß er zwischen sich und die Umwelt Distanz legt, trotzdem er Photographie ist. Er ist so wenig bloßes Naturbild, wie der Impressionismus. Seine Überzeugungskraft gestattet, die gewagteste Phantasie zur Wirklichkeit zu machen: der Film fordert den Architekten, den Phantasten, der Unwirkliches zu bauen vermag. So war Poelzigs Golemstadt: Wie ein gotisches Kirchenschiff, von Delaunay gemalt, gotischer ist als die Kirche selbst, weil es die Details, die Statik, kurz, alles Erdgebundene nicht hat und nur das raumvolle Sichsehnen, so waren hier Ghettomauern zwangvoller als je in Wirklichkeit, Studierzimmer eines Mystikers quälend eng im Einspinnen ihres Luftraums in das Netz der Rippen, eine Gasse mit hochdrängenden Häusern eng und ohne Luft. Die Aufnahmen der ersten Golem-Inszenierung in Hildesheim waren malerisch, romantisch

zart, kleinbürgerlich — diese waren drohend und ihr Umkreis voller Geheimnis. (Poelzig ist wirklich unser Gegenstück zu Schinkel: einer, der Architekt wird, weil er Raumphantast ist, und was er von seiner Fülle nicht bauen kann, dem Film gibt, wie jener dem Theater.) Eine andere Problemstellung: die des Caligarifilms, die noch näher ans Unwirkliche grenzt, weil sie nicht baut, sondern malt, ganz immaterielle Illusion ist. Verwirklichung eines zur Handlung konzentrierten Phantasmas durch kubistisch gehärtete Szenerie, so daß von langen Straßen nur der Weg, von Häusern nur der Keil der Kanten blieb. Betont kulissenhaft aufgemalt, sicherten Lichter und Schatten die feststehende Wirkung. So entstand ein Kontrast zweier Wirklichkeiten: der des Menschen und der Welt, die seine bloße „Umgebung" zu sein schien. Er spielte nicht in ihr, sondern vor ihr, beide gingen nicht im selben Filmstil auf, sondern hatten zwei verschiedene Grade von Wirklichkeit. Vielleicht, weil die Schöpfer des Films Maler waren (Reimann, Röhrig, Warm). Hätte man die filmnatürlichste Lösung gesucht, hätte man durch das künstliche

Licht Menschen und Dekoration auf gleiche Realitätsstufe stilisiert, vielleicht wäre eine Einheit möglich gewesen. Diese selbstverständlichste Ausdrucksmöglichkeit des Films wird überhaupt noch verkannt — es gibt einen Film, der die Schauspieler grecohaft entmaterialisieren will, und, statt wie Greco zu beleuchten, ihre Anzüge mit weißer Farbe bepinselt. Wie selten wagt der Film überhaupt den sicheren Verdienst — ganze drei oder vier Stilexperimente gegenüber der enormen Arbeit der Bühne! Wer ahnt überhaupt, daß dieses Geschäft Kunst ist?

Denn Film ist an sich schon Stilisierung — dadurch, daß er Photographie ist, erscheint die Szene als Schwarz-Weiß-Bild, die Handlung als Pantomime. Daß kein Sprechen gehört wird, gibt dem Film gegenüber der Bühne das geringste Maß von Geistigkeit, so sehr, daß verfilmte Bühnenwerke immer nur diese Impotenz aufgezeigt haben — es gibt ihm aber auch die Stärke der reinen Handlung. Komplizierte Motivierungen scheinen undenkbar — sie verlangen das Wort, das erzählen, ausdeuten, erklären kann. Dem Film gehören Mimik

und Geste, Verständigungsmittel, die in ihrer Tatsachendeutlichkeit nur Unproblematisches zu geben vermögen. Die Einfachheit des Filmausdrucks ist nicht die Schuld seiner Schauspieler. Daß so wenige von ihnen die Geste vom gesprochenen Wort loszulösen, ihre Eindringlichkeit zu gebrauchen verstehen, hat eher ein banales Zuviel im Gefolge. Gute Kinoschauspieler und Regisseure wissen, daß es hier keine Monologe, kein stummes Spiel geben sollte, selbst bei Asta Nielsen, der seelisch Ausdruckvollsten, verträgt man so viel weniger davon als auf der Bühne. Der gemimte Zwischentext ist so stillos, wie der geschriebene. Alles drängt so sehr zur Tatsache, daß bloßes Gutaussehen schon darstellerische Leistung ist.

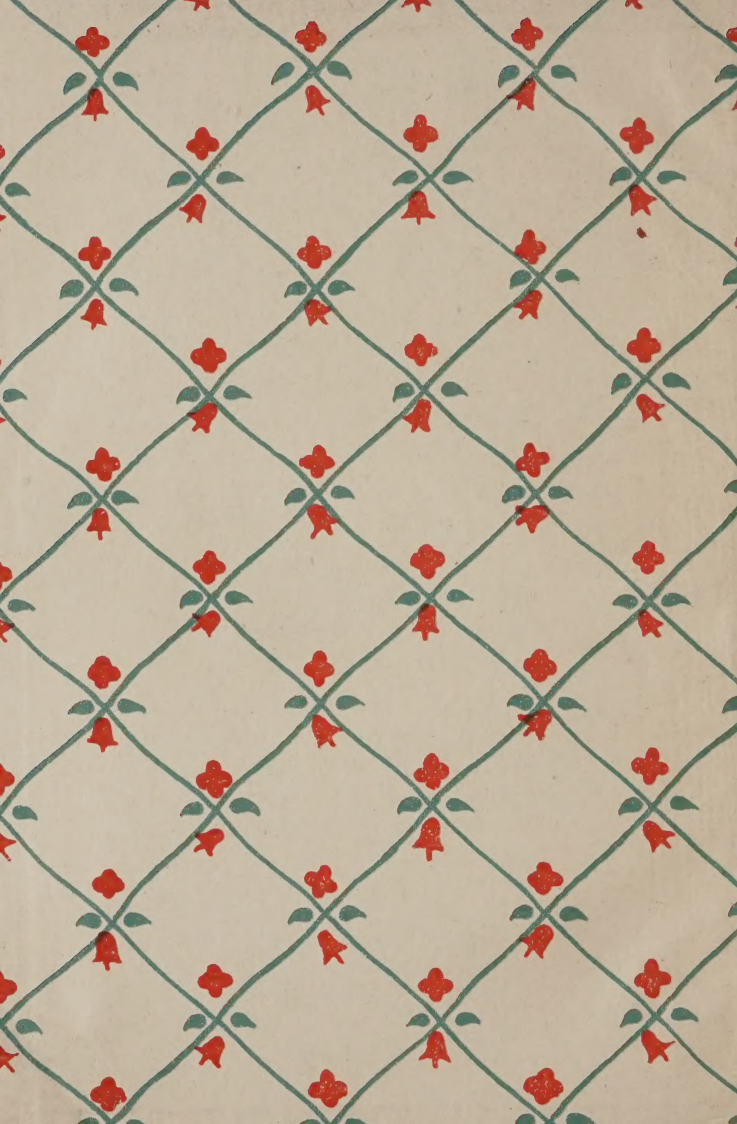
Diese Einfachheit ist überhaupt kein Mangel, ist der besondere Charakter, der besondere Stil des Kinos. Ihn zu entwickeln ist hier, wie bei jedem Kunstwerk, die Aufgabe, und es ist lächerlich, immer noch von einem Minus gegenüber dem Theater zu reden, wo es sich um etwas ganz anderes handelt. Gäbe es gute Filmdramen, sie müßten die konzentriertesten Dichtwerke sein, die erdenkbar sind.

Taf. X. Szene aus dem Film: Das Kabinett des Dr. Caligari

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Aber ist dies das Theater des Volkes? Ist es nicht, trotz der Möglichkeit, an jedem Ort, auch dem kleinsten, die höchste Leistung zu zeigen, wie das Theater es nie kann, nur dessen Gegenstück, im gleichen Verhältnis wie ein vervielfältigtes Schwarz-Weiß-Blatt zu einem Ölgemälde, das auch nur einmalig ist? Ist seine Popularität nicht nur die der alten Harlikinaden und Haupt- und Staatsaktionen gegenüber der italienischen Oper? Volkstheater hieße eine Bühne, die aus dem Leben des Volkes entstanden wäre, wie die des Altertums. Seit der Renaissance haben wir nur eine, die von oben herab von der sog. kultivierten Oberschicht her ihm vorgelegt, selbst aufgenötigt wird. Selbst unsere Volksbühnen sind Erziehungsinstitute, nicht schöpferische Organismen. „Die Kunst für das Volk" ist eine aristokratische Lösung — die demokratische wäre: die Kunst durch das Volk. Aber ist dann Kunst möglich? Bliebe nicht nur verschöntes Bedürfnis?

Druck von Otto Regel, G. m. b. H., Leipzig.



CoLibri
COVER SYSTEM
Made in Italy
06-11 MIN
8 032919 990075
www.colibrisystem.com

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 068262861